

IL VIAGGIO A COMALA. IL “ROMANCE OF THE SOUL” IN *PEDRO PÁRAMO* DI JUAN RULFO

VALENTINA MONATERI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Abstract - From the *fin de siècle* to the High Modernist aesthetics, the image of the afterworld is largely represented in the European, North American and Latin American context. In the essay *Rape and Revelation. The Descent to the Underworld in Modernism* (1990), Evans Lansing Smith defines the literary representation of the afterlife as a “romance of the soul”, referring to works such as Hermann Broch’s *Der Tod des Vergil* (1945), Malcolm Lowry’s *Under the Volcano* (1947) and the works by Thomas Mann *Joseph und seine Brüder* (1933-1943) and *Doktor Faustus* (1951) (Smith 1990, p. 75). Following Smith’s studies, this proposal will focus on the analysis of the “romance of the soul” in the novel *Pedro Páramo* (1955) by the Mexican writer Juan Rulfo. In a Faulknerian vein, Rulfo elaborates the Mexican cultural heritage of *Día de muertos* through an expressionist style that aims at the defamiliarization of the artistic material. Comala, the city of spirits crossed by the main character Juan Preciado, is described by Rulfo as a metaphor of a political and cultural limbo. In these terms, Weinberg’s theory of *Pedro Páramo* as a narrative centered on a “geografía del alma” will help us define Rulfo’s spatial and cultural representation of the afterworld. (Weinberg 2008, pp. 331-332).

Keywords: Romance of the Soul; Pedro Páramo; Afterworld; Geografía del Alma; Nekuia.

1. *Nekuia*, “romance of the soul” e modernismo

Dalla *fin de siècle* all’epoca di produzione *high modernist*, il racconto e la rappresentazione dell’aldilà sono molto frequenti nel dialogo interculturale e intermediale europeo, nordamericano e latino-americano. Per citare solo alcuni esempi, dalla ripresa topica dell’inferno dantesco – da Baudelaire a T. S. Eliot – passando per l’iconico viaggio tra la vita e la morte del dipinto *Tod und Leben* (1910) di Gustav Klimt, per la resa monumentale de *La Porte de l’Enfer* (1890-1917) di Rodin, per il contributo americano della *Spoon River Anthology* (1915) di Masters o La Danza macabra di Alberto Martini, fino agli studi dell’antichista Erwin Rohde in *Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (1890-1894) o di Sir James George Frazer in *The Belief in Immortality and the Worship of the Dead* (1913-1924) e *The Golden Bough* (1922), l’immagine, l’ambiente e lo spazio dell’aldilà conoscono numerose raffigurazioni, analisi e riscritture. A volte paradiso o inferno sulla terra, a volte analogia della città o dello spazio del vivere, a volte metafora dell’abbruttimento metropolitano, nella stagione modernista il *tòpos* dell’aldilà viene spesso risemantizzato in forme che infrangono le nostre categorie di spazio-tempo e le nostre concezioni del *pre* e *post mortem*.

Se, da un lato, l’interesse del modernismo per la risemantizzazione e la rifunzionalizzazione – anche formale – dell’ultraterreno è largamente testimoniato, dall’altro, è oggi utile definire le tecniche, i modi e gli strumenti con cui la modernità, il *tournant de siècle* e il modernismo si sono rapportati a questo luogo interculturale. Nell’ormai canonico saggio *Rape and Revelation. The Descent to the Underworld in Modernism* (1990), per alcuni romanzi come *Der Tod des Vergil* (1945) di Hermann Broch, *Under the Volcano* (1947) di Malcolm Lowry e per l’ultimo Thomas Mann, da *Joseph und seine Brüder* (1933-1943) al *Doktor Faustus* (1951), Evans Lansing Smith ha parlato di “romance of the soul” riferendosi a una narrativa tardo modernista che mette al centro della propria produzione la geografia e la spazializzazione dell’aldilà (Smith 1990, p. 75).

In linea con gli studi di Smith, nella presente proposta, tra i vari *tòpoi*, temi e motivi del contatto con l’ultraterreno, si intende rintracciare il motivo del *romanzo dell’anima* nell’opera *Pedro Páramo* (1955) dell’autore messicano Juan Rulfo. Scopo di questo studio è quello di collocare l’opera

di Rulfo all'interno di un fenomeno di lunga durata della produzione *high modernist*; al centro di questa ricerca vi è, infatti, un'analisi della relazione che intercorre tra il *tòpos* del dialogo con i morti, riconosciuto da Hugh Kenner come il più antico «pattern» della scrittura letteraria, e la modernità (Kenner 1971, pp. 147-149).

Come ha scritto Emilia di Rocco, nell'antichità, il contatto con il mondo dei morti può configurarsi come "percorso iniziatico" individuale – è il caso di Ulisse – oppure come "investitura di una missione futura" – è il caso di Enea; nella modernità, la ricerca del regno della morte si manifesta come una "ricerca del tempo perduto" con Proust, oppure come un "viaggio al termine della notte" con Celine (di Rocco 2014, p. 126). Di fronte a una cultura classica che differenzia tra il dialogo con i morti e la discesa o il viaggio nell'Ade – tra la *nekuia* e la *katabasis* – la modernità fonde questi orizzonti e il modernismo ne trae un'estetica dal forte carattere sperimentale che punta alla sovversione formale e allo straniamento linguistico.

Già nel saggio *Una lingua straniata. Gli stili del modernismo*, Jean-Michel Rabaté usa la ritraduzione della *nekuia* omerica presente nel primo dei *Cantos* (1925) di Ezra Pound per descrivere la teoria dello *straniamento* (*ostranenie*) di Šklovskij:

Il primo dei *Cantos* di Pound ben si presta a illustrare questa tendenza: è la versione di una traduzione latina cinquecentesca della *nekuia* di Omero (il viaggio di Odisseo nell'Ade), di un certo Andreas Divus. Per rendere "estranea" questa ritraduzione Pound ricorre allo stile già impiegato nelle versioni di poesie anglosassoni, come il *Nocchiero*. Ed ecco che lo stratificarsi di una metrica con molti tempi forti, di tecniche allitterative (poesia anglosassone), di dettato latineggiante, di rinascimento postvirgiliano (Divus) e infine della fase più "arcaica" di Omero (l'esplorazione del mondo delle ombre, con echi di riti di sangue, formule magiche e fantasmi assetati benché immateriali) producono un palinsesto tipicamente modernista (Rabaté 2001, p. 748).

Tra gioco intertestuale ed effetto straniante, il "palinsesto tipicamente modernista" di cui parla Rabaté è, a livello formale, facilmente rintracciabile in diverse manifestazioni letterarie europee e americane dei primi vent'anni del Novecento. Tuttavia, un aspetto centrale nell'estetica modernista dell'ultraterreno è che il *tòpos* dell'*afterworld* coinvolge a livello profondo la percezione spazio-temporale delle autrici e degli autori, portandoli a raffigurare tempi e spazi che esistono *al di là* dell'umano e quindi delle nostre categorie culturali, storiche e politiche.

Per tali ragioni l'aldilà modernista ricorda il cronotopo bachtiniano, è un luogo retorico che accoglie in sé la sperimentazione formale fino a coinvolgere la struttura stessa del testo. Il dato critico rilevante che emerge da una ricerca sull'oltretomba è che in diverse strutture moderniste impegnate in questa rappresentazione – da Pound a Lowry, da Eliot a Mann – si riscontra un'alta concentrazione di stili e modi d'avanguardia: frammentazione dell'io, straniamento linguistico, ricerca e rappresentazione del "tempo perduto", disordine e sovversione spaziale.

In questi termini, può esserci utile recuperare alcune note teorie del saggio di Franco Moretti *Opere mondo* (1994) per riflettere sull'importanza che il rapporto 'spazio-tempo' svolge nella concezione modernista dell'aldilà. Mettendo a confronto una buona parte della produzione modernista con il successo europeo di *Cien años de soledad* (1967) di Márquez, Moretti dichiara che è importante analizzare in che modo si comportino lo spazio e il tempo in queste narrative: lo spazio di *Buddenbrooks* (1901) di Thomas Mann, ad esempio, è chiuso su Lubeca, mentre quello di *Ulysses* (1920) di Joyce è potenzialmente infinito, anche se è temporalmente ristretto all'arco di ventiquattr'ore; la conclusione è che *Cien años de soledad* è temporalmente ampio – come *Buddenbrooks* – ma è *anche* "aperto al mondo", come *Ulysses*:

Spazi sempre meglio delimitati: sempre più piccoli, e omogenei. E una casa, naturalmente, c'è anche in *Cent'anni di solitudine*: la casa dei Buendia, che dura, come quella dei *Buddenbrook*, un secolo intero, e non si sposta mai da Macondo. Eppure, come dire, Macondo è più grande di Lubeca. Nel senso di: più aperta al mondo (Moretti 1994, pp. 223-224).

Sulla base di queste considerazioni, il critico infine conclude che *Cien años* è un'opera che si trova agli "antipodi" del modernismo: "Si pensi a *Ulisse*: una non-storia, narrata in tantissimi stili. Con tutti i suoi problemi, un vero trionfo di polifonia. E ora, *Cent'anni di solitudine*: infinite storie, narrate in un non-stile. Con tutta la sua bellezza, un vero trionfo di monologismo" (ivi, pp. 231-232).

Alcune strade si aprono a questo punto. Nell'ottica di questa proposta non è, infatti, tanto importante riflettere sulla possibilità se *Cien años* si trovi agli "antipodi" o meno del modernismo, quanto verificare l'effettiva permanenza di specifici *tòpoi* e motivi, così come di scarti rispetto alla tradizione, nella narrativa tardo modernista europea e mondiale. Se, da un lato, la complessità dello studio dell'evoluzione delle forme letterarie comporta delle obbligate modellizzazioni del materiale artistico, dall'altro, concentrarsi su determinati *tòpoi*, temi e motivi in prospettiva comparata ci aiuta nello studio di queste evoluzioni e, soprattutto, a valutare l'incontro tra il dato formale e il dato culturale dei testi. In quest'ottica e in uno studio dedicato alla rappresentazione topica dell'*afterworld*, un'opera come *Pedro Páramo* rappresenta un caso esemplare. Il romanzo è costruito, infatti, su una concezione straniata dello spazio e, specificatamente, della città di Comala, la città degli spiriti. Questo straniamento dello spazio pesa tanto sull'aspetto formale quanto sulla dimensione culturale del testo: l'opera di Rulfo è sì un'opera sull'ultraterreno, ma è anche un romanzo a metà strada tra la saga familiare e la *Bildung* mentre concentra nella rappresentazione analogica e metaforica dell'aldilà tutta la propria potenza ermeneutica.

Con una scrittura faulkneriana, l'autore messicano elabora la forte eredità culturale del *Día de muertos* attraverso uno stile espressionista che punta alla deformazione e alla trasfigurazione dei personaggi coinvolti e che avrà grande influenza sulla narrativa latino-americana del secondo Novecento, ispirando la composizione stessa di *Cien años de soledad* (Weinberg 2008, p. 323; Franco 2002, p. vii; cf. Márquez 1992, pp. 799-801)¹. La città pensata da Rulfo è, infatti, un limbo dagli indistinti confini storici e politici, oltre che una metafora del fenomeno del *caciquismo* messicano (Takkar 2012, p. 126). In perfetto stile modernista, Rulfo fonde storia, mito e folklore in una narrativa costruita sulla logica del frammento (Boixo 2020, pp. 69-70).

Dal punto di vista estetico-formale, *Pedro Páramo* sembra allora confermare la teoria della "mossa del cavallo" di Šklovskij secondo cui le forme letterarie d'avanguardia evolvono in prospettiva obliqua, ovvero si *rimanifestano* molto avanti nel tempo e decentrate spazialmente rispetto al luogo in cui hanno avuto origine, viaggiando attraverso le epoche e le culture proprio come fa il cavallo sulla scacchiera secondo un *pattern* a forma di "L" (Cf. Sheldon 2005, p. ix). Seguendo questa prospettiva, la *nekuia* omerica, dopo aver subito lo straniamento della ritraduzione di Pound, potrebbe quindi essere approdata allo sperimentalismo di Rulfo. Tuttavia, nella nostra ottica critica, le tecniche e gli strumenti con cui Rulfo costruisce un *romance* – e non un *novel* – *dell'anima* sono particolarmente raffinati e richiedono un'analisi attenta. La struttura del *romance* porta infatti l'autore a vagheggiare la linea di confine che si stende tra la città degli spiriti (Comala) e quella dei vivi, tra l'aldilà e il nostro mondo; come ha scritto Márquez: «En *Pedro Páramo*, donde es imposible establecer de un modo definitivo dónde está la línea de demarcación entre los muertos y los vivos, las precisiones son todavía más quiméricas. Nadie puede saber, en realidad, cuánto duran los años de la muerte» (Márquez 1992, p. 801).

Nella prossima sezione si analizzerà pertanto il rapporto tra anima e spazio nell'immaginario cartografico dell'opera di Rulfo.

¹ Diversi critici hanno sottolineato come l'incipit di *Cien años de soledad* sia modellato su un frammento dell'opera di Rulfo. Ne parla Weinber: « Como sabemos, García Márquez hace un evidente homenaje a Pedro Páramo al adoptar, para el primer párrafo de su novela ("Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar ...", que he glosado al comienzo de este trabajo) este complejo juego temporal que inaugura una estructura muy cercana: "El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir ..."» (Weinberg 2008, p. 323). Anche Ernesto Franco riporta le stesse citazioni, vedi Franco 2002, p. vii.

2. Il viaggio a Comala

Come l'antropologo cubano Fernando Ortiz e il ricercatore brasiliano Gilberto Freyre si dedicano, tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, al recupero della tradizione orale e dell'immaginario popolare – e come, per altri versi, farà Calvino in Italia con la pubblicazione di *Fiabe italiane* (1956) – anche Juan Rulfo è un autore mosso da un forte interesse etnografico e culturale, che emerge dalle numerose fotografie che scatta nelle sue peregrinazioni per il Messico nel ruolo di funzionario del Instituto Nacional Indigenista (Franco 2002, p. vii; Weinberg 2008, p. 324).

Date le sue curiosità in ambito di folklore, la narrativa di Rulfo è spesso stata associata a un interesse per la geografia culturale teoricamente riflesso nella sua immaginazione cartografica. In questi termini, la città di Comala appare come la vera protagonista del romanzo *Pedro Páramo*: è lo spazio della morte attraversato dai mormorii e dai ricordi delle voci umane che, fin dall'incipit, Juan Preciado ode nel corso della ricerca delle proprie radici e del padre che non ha mai conosciuto: "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo" (Rulfo 2020, p. 101).

Di Comala è stato detto che non rappresenta tanto "l'aldilà" quanto "il quipersempre", ovvero lo spazio in cui Juan Preciado troverà per sempre – perché ci morirà – l'eco del padre don Pedro Páramo, ma anche di Miguel Páramo, il figlio di altro letto premorto al padre, di Susana, l'unica donna amata, e del parroco senza possibilità di assoluzione Rentería (Monsiváis 1992, p. 837, in Franco 2002, p. xii).

Come nei testi medievali sui viaggi nell'aldilà convivono elementi pagani ed elementi cristiani, così anche la descrizione di Comala è ambigua e contraddittoria: "La ambigüedad con que se describe lo convierte en el espacio de lo que está, pero también el espacio donde se pone de relieve su contrario: el espacio de lo que está ausente. Comala es todos los lugares y ninguno [...]" (Beltrán 1992, p. 26). La città pensata da Rulfo è una città straniata, decentrata, defamiliarizzata: non è mai descritta a livello spaziale, eppure è ben collocata cartograficamente; non sappiamo come è fatta, ma sappiamo che si trova tra Media Luna (la piana dove rimane la villa di don Pedro) e Contla (la città abitata). Grazie alle associazioni analogiche di Rulfo, al lettore è evidente che Comala è la morte, è il viaggio nell'aldilà, è il transito; Rulfo progetta una città di fantasmi che, tuttavia, può essere attraversata dai vivi e che si trova a metà strada tra l'ideale e il concreto, tra l'immanente e il contingente. Da un lato, come nell'arte fotografica e cinematografica, nella descrizione degli spazi – sempre bagnati dalla pioggia – Rulfo si concentra sui fuori campo, sui confini indistinti e impalpabili dello spazio letterario (Franco 2002, p. x). Dall'altro, il nome stesso della città è pensato a partire da un dato materiale: il termine, che può essere tradotto come "luogo delle braci", deriva dal lemma messicano "*comal*" che indica la "rueda de barro donde calientan las tortillas" (Weinberg 2008, p. 328; Franco 2002, p. ix). Comala è un simbolo culturale – uno spostamento analogico della percezione umana dell'aldilà – perché è anche un luogo di ricordi della vita, di riti, di incontri comunitari, di sepolture e di condivisione del cibo.

In questi termini, è possibile definire l'opera di Rulfo come un romanzo d'avanguardia perché fa saltare la coincidenza tra fabula e intreccio nel momento in cui crea uno spazio letterario paradossale, "contradictorio" (Beltrán 1992, p. 26). La città delle voci dei morti è un luogo paradossale perché il suo inizio e la sua fine coincidono, allo stesso modo di come, a livello temporale, la morte di Pedro Páramo viene rappresentata sia all'inizio che alla fine del romanzo.

Juan Preciado scopre, infatti, della morte del padre nel suo ingresso a Comala:

—No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.

—No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.

—¿Y Pedro Páramo?

—Pedro Páramo murió hace muchos años (Rulfo 2020, p. 107).

A metà del racconto, poi, lo stesso Juan Preciado si trasforma in una voce straniata che parla dalla propria tomba, mentre il finale chiude su don Pedro che si "sgretola" come un mucchio di pietre:

“Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (Rulfo 2020, p. 216).

La linearità solo apparente del testo viene costantemente negata da una tecnica modernista che scardina il rapporto spazio-tempo: Rulfo costruisce un luogo – un aldilà – che diventa teatro dei paradossi dell’esistenza e dell’atemporalità del trapasso, uno scenario in cui il lettore si muove con “continuità” ma senza “progresso” (Franco 2002, p. xi). Come nel romanzo *As I Lay Dying* (1930) e nel racconto *Carcassone* (1931) di Faulkner, anima, mente, voce autoriale ed esperienza della lettura si fondono nella scrittura spazializzata dell’ultraterreno, i cui punti cardinali possono essere rintracciati seguendo quella che Weinberg ha definito una “geografia del alma” e che ricorda i paesaggi decadenti, solitari e defamiliarizzati del noto fototesto del fine secolo *Bruges la morte* (1892) di Georges Rodenbach (Weinberg 2008, pp. 331-332; Cfr. Costa 1976).

Diversi studi di geo-poetica hanno sottolineato l’incontro tra la costruzione di geografie chimeriche e di romanzi sperimentali attraverso l’uso di un linguaggio che si fa barocco nella descrizione di realtà e territori inventati (Cf. Fiorentino, Solivetti 2013). Rulfo fonde questi due elementi (sperimentalismo e invenzione cartografica) in un “palinsesto modernista” che elabora a partire da una vera e propria *retorica dell’anima*: la lingua del romanzo si fa mormorio senza tregua, e infatti *Los murmullos* è il primo titolo designato per l’opera (Franco 2002, p. ix). Spazio, *romance* e anima sono tre elementi chiave nella critica dello stile di Rulfo, per cui dedicare uno sguardo alla geografia del suo ultraterreno aiuta a rendere conto di come la conformazione spaziale di Comala si rifletta nel testo; mentre concentrarsi sul viaggio dell’“anima” nel romanzo rende ragione dell’esistenza *atemporale* dell’aldilà letterario e artistico.

Smith ha intuito che il motivo del “romance of the soul” gioca un ruolo centrale nell’immaginario sperimentale del secondo Novecento e nella costruzione delle forme con cui la letteratura tardo modernista si rapporta all’ultraterreno, come se tentasse di rispondere alla domanda: *quale avanguardia per la morte?* Nel rispondere a questo quesito il termine “romance” ci aiuta a tenere insieme diversi aspetti dell’opera, tra cui il «viaggio» che nella scrittura di Rulfo è peregrinazione nel tempo, nella lingua e nello spazio. Tra il modello del poema dantesco, il *romance* d’avventura, il monologo interiore e il romanzo sperimentale, analizzare la forma testuale dell’ultraterreno di Rulfo è un’operazione necessaria alla ricostruzione dell’esistenza senza spazio e senza tempo della memoria, della vita psichica e, in ultimo, dell’“anima”. In un lavoro di mnemotecnica, è il lettore a ricostruire mentalmente i tempi e gli spazi del testo come si evince dal racconto della morte di Dorotea, la “voce” sepolta nella tomba con Juan Preciado e che dialoga con la sua anima:

Cuando me senté a morir, ella me rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento: «Aquí se acaba el camino —le dije—. Ya no me quedan fuerzas para más.» Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón (Rulfo 2020, p. 163).

Ernesto Franco ha dichiarato con buona ragione che *Pedro Páramo* è «un’opera al meno», è un romanzo «scritto nel segno del meno», è «la storia della dissimulazione» (Franco 2002b, p.717; 719; 722). Citando Octavio Paz, Franco pone l’accento sulla dimensione levigata della scrittura di Rulfo che, rispetto alla tradizione tardo modernista, non aggiunge, ma toglie. Se la passione “totale” del modernismo si risolve in un’intertestualità a volte vertiginosa – pensiamo alla finta traduzione di Omero a opera di “Andreas Divus” nel primo dei *Cantos* di Pound – il *romanzo dell’anima* nelle mani di Rulfo rinuncia a ogni metafisica totalizzante (Rabaté 2023, pp. 15-16). La variante che *Pedro Páramo* aggiunge alla tradizione *high modernist* è, dunque, la passione per la «dissimulazione», per il «ninguenear» di cui ha parlato Franco, secondo cui lo scopo paradossale di questo romanzo è di «nessunare qualcuno» (Franco 2002b, p. 722). Come in Mann, Joyce e Pound, anche il lettore ipotetico di *Pedro Páramo* può giocare a riconoscere i riferimenti dell’enciclopedia privata

dell'autore, ma la scrittura di Rulfo ha un altro obiettivo: viaggiare nel regno dell'indistinto, tornare a una *negative capability* à-la Keats, di stampo romantico, dove l'esperienza conoscitiva dell'"anima" sopprime la logica combinatoria del linguaggio e la passione enciclopedica dello *stream* modernista. Il viaggio dell'anima è un viaggio «nel segno del meno» e la città degli spiriti – metafora universale – non ha nessun referente reale.

Con questi mezzi, attraverso l'alto tasso di figuratività e sfruttando il pensiero analogico e metaforico, che viene supportato dalla struttura frammentaria, il romanzo svolge il compito che la madre Doloritas affida al figlio perché la salvi dall'oblio a cui il padre l'ha condannata: "El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro" (Rulfo 2020, p. 119).

La costruzione finzionale del mondo di Comala assolve alla funzione culturale di ospitare metaforicamente il viaggio dell'anima, sia nel tempo della lettura, sia nella costruzione di una dimensione litanica del racconto, creando quasi uno spazio della preghiera. E così l'assetto formale del testo risolve a caro prezzo – ossia attraverso la struttura a frammento e l'oscurità del linguaggio – la funzione della scrittura di *Pedro Páramo*, chiara fin dalle prime pagine: sconfiggere l'oblio.

Bionota: Valentina Monateri sta ultimando un dottorato di ricerca in Letterature comparate presso l'Università degli Studi di Torino. Ha svolto ruolo di *Visiting Research* a Londra presso The University College London (gennaio-aprile 2023) e a Parigi presso l'Université Sorbonne Nouvelle (marzo-aprile 2024). Ha pubblicato in riviste peer-reviewed gli articoli: "Lavorare è vestire la terra". *Summer memories in Cesare Pavese's FERIA d'agosto*, in «Imaginaires», 'Holiday Poetics: Summer Leisure and the Narrative Arts' (2022) e *Art, politics and identity de Staël's Corinne ou l'Italie*, in «Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum», (Springer - 2023). I suoi interessi di ricerca riguardano gli studi visuali nell'epoca *fin de siècle* e modernista euro-americana. Si è occupata anche di studi tra letteratura e politica, di Classical Reception Studies e ha presentato le sue ricerche in alcune conferenze italiane e internazionali, tra cui Compalit 2022 e 2023 e ESC 2024; è intervenuta alla conferenza annuale della T. S. Eliot Society (Boston, Harvard, settembre 2023) e alla conferenza "Affiliations. Towards a Theory of Cross-temporal Comparison" in cui è stata invitata a partecipare alla Roundtable "Comparabilities" (Oxford, St Anne's College, 2024).

Recapito dell'autrice: valentina.monateri@unito.it

Riferimenti bibliografici

- Beltrán R. 1992, "La Revolución congelada: Pedro Páramo, de Juan Rulfo", in *Mester* 21 (1), pp. 23-30.
- Boixo J. C. G. 2020 (ed.), "Introducción y notas", in *Pedro Páramo*, Cátedra – Letras Hispánicas, Madrid.
- Costa R. N. 1976, "Estructura de Pedro Páramo", in *Revista Chilena de Literatura*, 7, pp. 117-42.
- Di Rocco E. 2020, "Temi, motivi, tòpoi", in De Cristofaro, F. (ed.), *Letterature comparate*, Carocci, Roma, pp. 109-134.
- Franco E. 2002, "Prefazione", in J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Torino, Einaudi, 2020, pp. v-xiv.
- Franco E. 2002b, *Pedro Páramo*, in Moretti F. (ed.), *Il romanzo*, vol. III, *Storia e geografia*, Einaudi, Torino, pp. 717-723.
- Fiorentino F, Solivetti C. 2013 (eds.), *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Quodlibet, Roma.
- Kenner H. 1971, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley.
- Márquez G. G. 1992, "Breves nostalgias sobre Juan Rulfo", in Fell C. (ed.), *Toda la obra de Juan Rulfo*, Archivos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fondo de Cultura Económica, Madrid, pp. 799-801.

- Monsiváis C. 1992, “Sí, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente”, in Fell C. (ed.), *Toda la obra de Juan Rulfo*, Archivos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fondo de Cultura Económica, Madrid, pp. 833-842. Apparso per la prima volta come Monsiváis C. 1980, “Sí, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente”, in *Inframundo, el México de Juan Rulfo*, NH: Ediciones del Norte, Hanover.
- Moretti F. 1994, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine*, Einaudi, Torino.
- Rabaté J-M. 2001, “Una lingua straniata. Gli stili del modernismo”, in Moretti F. (ed.), *Il romanzo*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 747-773.
- Rabaté J-M. 2023, “Modernism and Totality”, in A. Brondino, J. Greaney (eds.), *Total Modernism*, «CoSMo», I (22), pp. 15-26.
- Sheldon R. 2005, “Preface”, in Shklovsky V., *Knight’s Move*, Dalkey Archive Press, Minneapolis.
- Smith E. L. 1990, *Rape and Revelation. The Descent to the Underworld in Modernism*, Laham, New York, University Press of America, Londra.
- Takkar A. 2012, *The Fiction of Juan Rulfo*, Boydell and Brewer, Woodbridge.
- Weinberg L. 2008, *Fundación Mítica de Comala*, in Jiménez de Báez Y., Gutiérrez de Velasco L. (eds.), *Pedro Páramo*, El Colegio de Mexico-Fundación para las Letras Mexicanas (FLM), Città del Messico, pp. 321-336.